

### Breves observações sobre a ideia de esgotamento do quadro-pintura

De Sousa, Daniel Marcolino Claudino

Veröffentlichungsversion / Published Version  
Zeitschriftenartikel / journal article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

De Sousa, D. M. C. (2020). Breves observações sobre a ideia de esgotamento do quadro-pintura. *Griot: Revista de Filosofia*, 20(1), 1-16. <https://doi.org/10.31977/grifi.v20i1.1398>

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>


#### Terms of use:

This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more Information see:  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

## BREVES OBSERVAÇÕES SOBRE A IDEIA DE ESGOTAMENTO DO QUADRO-PINTURA

Daniel Marcolino Claudino de Sousa<sup>1</sup>

Universidade de São Paulo (USP)

 <https://orcid.org/0000-0002-4600-3536>

E-mail: marcolinodaniel72@gmail.com

### RESUMO:

Este artigo parte da análise do *Impressionismo*, do abstracionismo de Kazimir Malevich e dos penetráveis de Hélio Oiticica para pensar o processo de eliminação das bordas do quadro-pintura. A tese de Oiticica é a de que, no momento em que viveu e atuou, o quadro-pintura passa a prescindir das bordas, derramando-se para fora dele e se constituindo como *modus vivendi*, eliminando, assim, a noção de um *fora* e um *dentro*. Com isso, defende a substituição do *espectador* pela do *participador*. Perguntamo-nos se o cinema, com suas bordas móveis, também é tocado por essas mudanças. Para tanto, tomaremos *O Cinema Novo* e o *Cinema Marginal*. Por fim, pensamos se a instituição escolar, como herdeira dessas questões, tem se inserido nesse debate e qual tem ou seria seu papel. Nesse sentido, fica a pergunta sobre o que se deve esperar dessa instituição depois da diluição do quadro (das grandes narrativas, das certezas modernas) e das vanguardas históricas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Borda; Cinema; Hélio Oiticica; Escola.

## BRIEF REMARKS ON THE IDEA OF EXHAUSTION OF THE PAINTING

### ABSTRACT:

This article starts from the analysis of Impressionism, Kazimir Malevich's abstractionism and Hélio Oiticica's *penetráveis* to think about the process of eliminating the edges of painting. Oiticica's thesis is that, at the moment in which she lived and acted, the painting began to do without the edges, spilling out of it and constituting itself as *modus vivendi*, thus eliminating the notion of an outside and one inside. With this, it defends the substitution of the spectator by the participant. We wonder if cinema, with its moving edges, is also touched by these changes. For that, we will take *Cinema Novo* and *Cinema Marginal*. Finally, we wonder if the school institution, as heir to these questions, has been inserted in this debate and what it has or would be its role. In this sense, the question remains about what to expect from this institution after the dilution of the picture (the great narratives, the modern certainties) and the historical vanguards.

**KEYWORDS:** Edge; Contemporary; Movie theater; Hélio Oiticica; School.

---

<sup>1</sup> Doutor em Educação e Mestre em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), São Paulo – SP, Brasil.

## Introdução

É pressuposto que numa determinada circunscrição discursiva como as do quadro-pintura, as bordas físicas de uma obra de arte estabeleçam limites e, com isso, subscrevam, denominem ou inscrevam um *terreno* em que seja possível pensar um *dentro* e um *fora*, significados, narração, enfim, sentido. Com isso, promove-se no quadro, a depender de sua composição, apresentação de elementos em planos distintos, o destaque de objetos. Lacan, no *Seminário XI* (2008, p. 204), fala das bordas nesse sentido de delimitação, de significação, e também sobre a função do corte (2008, p. 202). Sabe-se, pois, que para haver narração ou discurso, é necessário que haja ao menos dois pontos distintos entre si. Aliás, ainda que num quadro haja apenas dois pontos, pode-se deduzir uma relação de um com outro ou mesmo apenas um ponto, pois este será relacionado com o próprio espaço gerado pela moldura e com o *fora* dela.

Estamos, nesse sentido, envoltos inelutavelmente, em circuitos narrativos, regimes de significação. Neste artigo, apresentaremos uma sequência de quadros que dialogarão com essa questão do esvaziamento da borda, procurando destacar neles em que medida os quadros a reforçam ou a tornam insuficiente, provocando a derrama do quadro – como o relógio de Dalí - e tocando a “vida” sem luvas. Sendo assim, procuraremos analisar se se pode falar em superação das bordas. Também apresentaremos a questão da superação da borda no cinema dos anos 1960 (já que de sua moldura pode-se dizer que é móvel) a fim de verificar como ela opera nessa arte no mesmo momento histórico em que se constituiu o que veio a se chamar de arte contemporânea. Para concluir os desdobramentos dessa questão central a que nos propomos debater, procuraremos pensar se a escola participa desse debate, e se não, em que medida ela é implicada por ele. Por fim, interessa-nos jogar certa luz sobre o termo *contemporâneo*, a partir do consistente texto de Giorgio Agamben *O que é o contemporâneo?* (2012).

A questão da superação é flagrante na história do conhecimento, seja nas ciências, que, pela falibilidade, reinventa a si própria, seja na Filosofia. Não é desconhecida a passagem de Karl Marx em *Teses sobre Feuerbach* (2016), em que a última das conjecturas do autor é exatamente a proposta de superação do ato de filosofar, anunciando que até o momento, os filósofos teriam apenas interpretado o mundo; valeria agora, transformá-lo. A moldura é um fato na história da arte. Teria ela tido a função interpretativa de organização do discurso a partir da delimitação, valendo, hoje, torná-la uma ação, para ficarmos nos termos de Marx? Sua existência foi questionada pela arte contemporânea, ainda que com propósitos distintos das do autor alemão.

Harold Rosenberg (1974a, p. 36), ao comentar o livro de Susanne Langer (*Sentido e Forma*), diz que a arte “não possui equivalente na natureza ou na história, sendo a obra de arte, por conseguinte, um símbolo do invisível”. Será ele quem cunhará o termo *action painting* para designar esse novo momento da arte nos EUA, que se *desemoldurava* e se traduzia numa *action* (BRITO, 2005), não mais “presa” dum quadro. Tentaremos demonstrar, pois, que esse invisível se torna mais evidente desde o *Impressionismo*, quando a arte engendra um movimento cuja *desfiguração* será a tônica. Na medida em que desfigura os elementos do quadro, provocando uma maior fusão com o mundo exterior ao quadro.

Tal movimento centrífugo, cujo *Impressionismo*, como “escola”, é o ponto de partida mais claro, ganhará contornos mais fortes com a arte contemporânea, na década de 1960, mas também no pós-Segunda Guerra, nos EUA, como já mencionamos ao citarmos Rosenberg. A arte contemporânea, pois, realiza o esgotamento das bordas do quadro-pintura, propondo um *modus vivendi* em vez de estéticas tradicionais, substituindo, assim, a figura do *espectador* pela do *participador*. “O que se destinava às telas não era um quadro, mas um acontecimento”

(ROSENBERG, 1974b, p. 13). Héli Oiticica é um desses artistas, que segue um movimento iniciado por Manet, quando já em seus quadros prescindia de certa figuração, vale dizer, de certa moldura, já que a figuração é, dentro de uma borda maior, um contorno e produtor de sentido. Assim, em seu *O Balcão* (Figura 1)<sup>2</sup>, nota-se desprendimento acadêmico quanto à representação detalhada das figuras do quadro. O fundo preto e a falta de detalhes do rosto, além da intensidade das cores, que parecem saltar independentes do quadro ou a se emancipar da realidade referente, são características que não foram aceitas de pronto pela academia nem pelo público, que esperava a representação detida de valores sociais burgueses. Vale dar ênfase que não foi só Héli Oiticica, mas a Arte Contemporânea em geral que seguiu esse caminho de que estamos tratando, tanto que nos anos 1980 houve o chamado retorno à pintura, como se na década anterior ela tivesse sido proibida. Vale notar ainda que esse movimento de quebra da hegemonia da moldura é absolutamente linear. Para tanto, observemos um quadro exposto por G. E. Lessing, de 1776, com seu ensaio *Laocconte: sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (apud OLIVEIRA, 2010), em que destaca a força do sensível em detrimento do racional. À época, a filosofia era extremamente racionalista, subordinando o estético. Aliás, este era pensado a partir da razão, que subordinava o material. Contudo, tal império da razão começa a ceder lugar ao sensível, quando uma retórica mais sensualista toma a cena e o desenho, por exemplo, perde espaço para a “coloração, o volume e a textura.” (OLIVEIRA, 2010, p. 165).



**Figura 1-***O Balcão*, Museu D’Orsay, França, 1869, Édouard Manet, 130,5 x 190 cm.

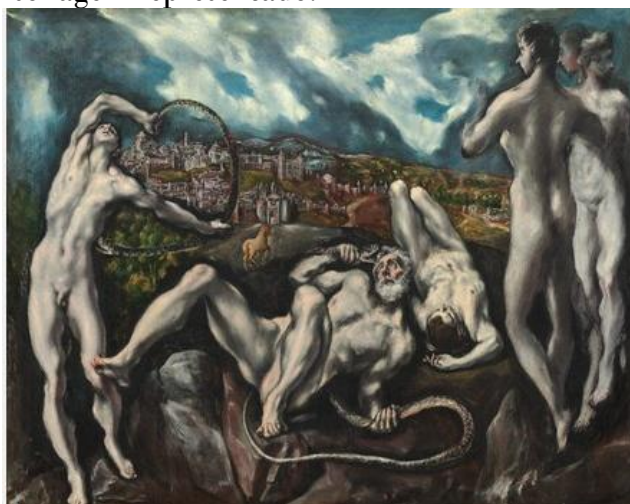
---

<sup>2</sup> A seleção de quadros deste trabalho pertence a gêneros diferentes (retrato, paisagem, natureza morta), pois o que nos interessa neste texto primordialmente é a questão da borda, independente do gênero da pintura.



**Figura 2-** *Laocoonte e seus filhos*, ca. 37-4 a. C., Altura: 1,84 m, Museu do Vaticano, Vaticano (cópia romana da original grega, de 140 a. C.).

Antes de apresentarmos Camille Pissarro como consolidação da fusão entre elementos externos ao quadro que representa o externo, vale destacar que um pintor como El Greco não vivera o fenômeno da máquina fotográfica, que traz consigo a pretensão, ao menos por princípio, de imitar a natureza. Assim, o pintor podia desenhar o tema que escolheu para representar. Podia utilizar-se da tradição, que certamente ele conhecia pela escultura redescoberta (OLIVEIRA, 2010) em 1506 (ver Figura 2), e apresentar ao espectador o mapa do sofrimento de morrer dolorosamente junto com seus dois filhos. No entanto, El Greco prescinde neste quadro da Figura 3, dos traços. Temos aí o tema clássico da morte de Laocoonte e seus dois filhos. Mas, diferentemente da escultura (Figura 2), que indica a qualquer observador comum o sofrimento do personagem ao centro, com riqueza de detalhes, acentuados pela expressão dos olhos. O contorcimento dos músculos evidenciam a dor e a luta contra a morte impetrada pela serpente. Pode-se dizer que o artista tentou e conseguiu, pela escultura, desenhar o drama vivido pelo personagem representado.



**Figura 3-** *Laocoonte*, National Gallery of Art, EUA, 1610-1614, El Greco (Domenikos Theotokopoulos), 137,5 x 172,5 cm.

Também em Camille Pissarro, como se pode perceber em *Vegetação rasteira no verão* (Figura 4), a figuração de objetos dá lugar a um todo, que se apresenta mais integrado,



sobreposto ou explodido, espalhado. A chamada realidade é tratada como uma imagem-unidade, como se tudo dentro do quadro estivesse submetido a uma única lei de organização. Todo o conjunto parece reunir-se, espremer-se numa só imagem e juntar-se de forma harmônica. Apesar da casa ao fundo, o primeiro plano é apresentado de forma “embaçada”, “manchada” como todo o quadro. Diferente de Manet, a cor não salta do quadro, compõe um véu. No quadro, o animal é composto por traços muito discretos, formando o primeiro plano. Os objetos são proporcionais à realidade exterior, apenas são vistos com “certa dificuldade”, mas sabemos que os elementos lá estão: a casa, o animal, as árvores.



**Figura 4 - Vegetação rasteira no verão, Camille Pissarro, 1879.**

Em *A floreira azul* (Figura 5), de Paul Cézanne, no entanto, temos mais definição nos traços (mais figuração) e uma apropriação diferente do espaço, não apenas porque são vistos de forma “distorcida” ou “embaçada”, mas porque são pensados já de antemão “distorcidos” da realidade exterior. A consolidação de autonomias dentro do quadro é bem mais nítida do que no *Impressionismo*, de modo geral, como se pode comparar este com aquele quadro de Pissarro. Assim, pode-se claramente separar os elementos do quadro, como o vaso, as flores, a garrafa, o prato. E se fosse para avaliar a continuidade dos quadros com o ambiente externo em que eles se situam no momento da pintura, parece que ficamos mais tentados a considerar que *A floreira* se pareça mais com a realidade, apesar de suas nítidas diferenças propositais com os objetos que devem ter servido de modelo, promovendo uma diluição maior da borda do quadro para com a realidade exterior a ele. A continuidade entre campo e extra-campo seria maior do que no caso de Pissarro.



**Figura 5 - *A floreira azul*, de Paul Cézanne, 1885-1887 (Museu d'Orsay, Paris, França).**

Nesse quadro, a composição de seus elementos, ainda que dentro dos limites da linguagem pictórica estabelecida, digamos, dentro das bordas, dentro do quadro, não se pode senão constatar que tenha sido composto de forma livre. Cézanne se utiliza de uma pincelada que não é a classicista, mas que talvez tenha algo de Jean-Auguste Dominique Ingres. Contudo, diferente deste, as linhas de Cézanne não buscam se aproximar dos contornos de um vaso tal como ele é na realidade física. Além disso, os temas já não são grandiosos. O prato atrás do vaso divide-se em dois, não se conformando em ser escondido. Por isso, ocupa “indevidamente” uma maior extensão da mesa.

Com *A floreira azul* tem-se a impressão de que vemos em desconformidade, que nossa cabeça está inclinada e que não estamos na posição adequada para apreciar o quadro. Procuramos distanciar um pouco e em seguida aproximar a reprodução do quadro para apreciá-lo melhor. Não demoramos a nos darmos conta de que suas linhas não procuram reproduzir a floreira pintada, a floreira que servira de modelo. No quadro, a floreira está inclinada para a esquerda, como se fosse tombar. As linhas retas se concentram nas bordas da mesa e no jarro à esquerda. E ainda nos perguntamos se o arranjo de flores não derrubaria a floreira se se tratasse do modelo.

No caso de Henri Matisse há a intensificação da cor a aumentar a distância dos elementos do campo com os do extra-campo. O nariz verde da *Mulher com chapéu* (Figura 6) é deliberadamente distinto do nariz real de sua esposa, que posara para ele. Há mesmo, portanto, em algum sentido, oposição entre os dois narizes. Há, portanto, um reforço da borda pela oposição, pela diferença. Contudo, o que também salta nesse quadro é a cor. A cor parece pedir por autonomia frente aos elementos do quadro, da figuração.



**Figura 6 - Mulher com chapéu (1905), de Henri Matisse.**

O rosto de Gertrud Stein, tal como Picasso a pintou em *Retrato de Gertrud Stein* (Figura 7), a rigidez do rosto e das indumentárias (rigidez, mas uma rigidez diferente da de Henri Rousseau, por exemplo), já prenuncia *Les Femmes d'Alger* (1907), este quadro que teria levado o autor ao cubismo. Não encontramos em o *Retrato de Gertrud Stein* a sobreposição de planos do cubismo e sua desfiguração radical, mas nem de longe podemos crer que a “retratada” (Gertrud Stein, escritora e amiga do pintor) seja aquela que vemos na tela. Nota-se ainda a perspectiva linear rarefeita, pois adivinhamos um leve traço um pouco acima e à direita da cabeça de Gertrud Stein, indicando, junto com os contornos da cadeira onde a personagem se encontra sentada. Enfim, percebe-se que a pintura não está projetada num fundo simples.



**Figura 7 - Retrato de Gertrud Stein (1906, 176 x 83 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova York, EUA).**

\*\*\*



Até aqui temos o quadro como o lugar privilegiado do pictórico. Contudo, se Cézanne, por um lado, testa os limites da arte pela densidade que atribui aos objetos, às pinceladas mais definidas do que as manchas mais extensas que se misturavam ao ar como se pode verificar nos quadros impressionistas, sendo exemplo maior, talvez, *Chuva, vapor e velocidade* (1844, National Gallery, Londres), de William Turner, mas também *Estudos de troncos e árvore* (1821, Victoria and Albert Museum, Londres), de John Constable, ou mesmo o quadro *Impressão, Sol nascente* (1873, Musée d'Orsay, Paris), de Claude Monet, que dá nome ao movimento, *Interior da Estação Saint-Lazare*, em Paris (1877, Musée d'Orsay), também de Monet, ou ainda *Vereda no bosque no verão* (1877, Musée d'Orsay), de Camille Pissarro, em que um senhor montando um burro e uma mulher caminhando em direção contrária a estes, confundem-se com a relva. Em todos estes quadros a figuração é diluída em prol de uma impressão geral do ambiente, de uma desantropoligização, vale dizer. A cor é outro elemento fundamental no trabalho de Cézanne, que, como dissemos, parece autonomizar-se, buscando romper, por princípio, com as bordas do quadro.

Cézanne secundariza a perspectiva linear, ou ao menos tensiona com ela. Pois se voltarmos ao quadro *A floreira azul* poderemos observar que a mesa se encontra inclinada de tal modo que, se fosse real, os objetos não se sustentariam e cairiam ao chão, isso, porque Cézanne parece priorizar a visibilidade dos objetos de cena em detrimento de sua representação proporcional. E, no entanto, a perspectiva linear lá está. Se olharmos ao fundo, perceberemos uma abertura do quadro, um respiro uma linha de fuga. Cézanne dá novo impulso ao que fora revolucionário na arte impressionista, impedindo que, ao cair no gosto comum do público, os quadros se tornem objetos de decoração.

\*\*\*

A moldura não está presente apenas na pintura, mas também em outras artes como o cinema. Assim como a pintura dos anos 1960, também o cinema parece ter um modo próprio de lidar com a questão que ora examinamos. Como pensar a utilização das bordas numa arte como o cinema? Como na pintura, a borda no cinema contribui para a organização da narração e para a disposição dos elementos que compõem o quadro. Assim como Cézanne, no entanto, Jean-Luc Godard também se utilizaria das bordas do enquadramento de modo novo, parecendo buscar romper ou ao menos transbordá-lo. Contudo, a natureza do extra-campo do quadro do filme é bem diferente da natureza da tela do pintor. Àquele sempre se acrescenta ao campo uma dimensão não realizada, não presentificada por completo, como se bastasse a câmera continuar girando que estaria ali a continuidade dos elementos vistos no quadro, quando sabemos, que, mesmo que se filme em locações reais, não se pretende filmar tudo. Além disso, tem toda uma equipe que se acotovela para não aparecer no quadro. Mas o espectador não fica pensando nessas descontinuidades, entende que o suposto giro da câmera flagraria uma unidade cenográfica.

Em *Histórias do Cinema* (1988), Godard parece insatisfeito com os limites das bordas do quadro exposto na tela e no cinema de teor realista. Por isso, ele potencializa-o pulverizando letreiros e falas simultâneas ou quase simultâneas, de modo a tornar impossível “lê” todo o filme, pois muita coisa passa sem que o espectador possa perceber, porque o filme é pensado com tal pressuposto. Parece exigir do quadro mais do que ele pode proporcionar. Sendo assim, sobrepõe vários quadros, o que vale, senão a eliminação da borda, ao menos uma intensa extensão. Isso se intensifica principalmente se o espectador não seja falante da língua francesa, obrigando-o a ler literalmente as legendas e letreiros, que disputam “visibilidade” no quadro.

Saindo do cinema e voltando às artes plásticas, muito depois de Manet, Pissarro ou Matisse, Hélio Oiticica problematiza a questão das bordas quando se refere à pintura de quadro.

Ele realiza o salto para fora do quadro. A *Pop Art*, com os trabalhos de Roy Lichtenstein e de Andy Warhol aproximaram arte e vida, elevando objetos do dia a dia a estatuto de arte, ainda que o fizessem, aproximando da vida sua parte ordinária, digamos, a parte “ruim” da vida (objetos massificados midiaticamente). Oiticica o faz de modo mais integrado. Acrescenta o elemento participação (integral) à contemplação pressuposta dos quadros, tendo como alvo principal a figuração e relação passiva do espectador. Assim, as obras não-objeto como o projeto *Cães de caça* (1961) contemplam, dentre outras nesse projeto, digamos “sub-obras”, *Os penetráveis*, que são “estruturas labirínticas no espaço, construídas de modo a serem penetradas pelo espectador (...)”. (OITICICA, 2009, p. 29). Enquanto com o quadro pictórico tradicional estava dada uma relação de passividade, de contemplação, como dizia Oiticica, para este é a ação (Ver Figura 8), a inserção nos espaços e nas artes que interessa. O quadro pintura fixaria posições de contemplação do espectador e manteria a obra num distanciamento.



**Figura 8 - Grande Núcleo**, de Hélio Oiticica, 6,7 x 9,75m, 1960-1966, Rio de Janeiro.

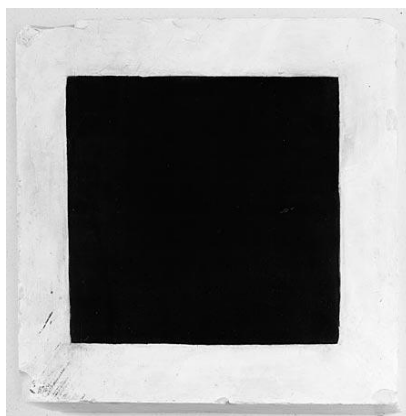
Aqui a figuração está, mais que nunca, posta em xeque. As “telas” penduradas não são uma representação pictórica. São objetos. Oiticica pretende substituir, pois, as estéticas, que deixam de ter sentido no mundo contemporâneo, para propor a ação, *modus vivendi* (OITICICA, 2009, p. 37) no mundo, como ele a nomeia. Esse ato (action, como fizemos referência à expressão de Harold Rosenberg, *action painting*, pintura de ação) dilui a arte, tira-a do invólucro dos museus numa relação fixa entre obra e espectador. Nesse sentido, “a nova pintura acabou com todas as diferenças entre a Arte e a vida” (ROSENBERG, 1974b, p. 14). Oiticica ainda enfatiza sua prioridade pelas produções coletivas, como as das escolas de samba que, segundo ele, excetuando as composições musicais, ninguém sabe quem inventou isso ou aquilo (OITICICA, 2009, p. 54). Oiticica está preocupado em resistir à estetização da arte, a seu aprisionamento por parte da academia. Se se pode falar aqui em tradição, nos termos de T. S. Eliot (1989) ou de Machado de Assis, em *Instinto de Nacionalidade* (1994a), publicado em 1873, e *Nova Geração* (1994b), publicado em 1879, para quem a tradição é um lugar de conexão com o autor, de onde ele parte e o toma como referência, para Oiticica, a obra entra na vida real, de hoje, aqui e agora, ainda que não desapareça como objeto de decoração. Os penetráveis, por exemplo, segundo ele (OITICICA, 2009, p. 55), estariam sendo estetizados, pois estavam construindo “cabines com charme” como parte de uma “estética do penetrar” ou ainda uma “estética do vestir”, substituindo a proposta dos *parangolés*, higienizando-os.

\*\*\*

Duas questões importantes resultam desse debate. Uma diz respeito à noção de sujeito, que geralmente embala o imaginário das pessoas sobre os artistas, tendendo a pensá-los como

gênios, super sujeitos. Nesse sentido, negligencia-se toda uma plataforma social que produz a obra ou a embala e na qual ela se alimenta e que se esgota, retroalimenta-se e se esgota novamente. Outra é a da figuração nas artes. Magnífico impacto quando a visão humana é questionada pelo Impressionismo, por exemplo, quando o desenho perspectivista tão revolucionário no Renascimento dá lugar a contornos. O homem apaga-se na paisagem e já não reina ali com suas formas exuberantes, suas ações heróicas (caso do classicismo ou do neoclassicismo). Quando surge é um ponto, um sorriso, um rosto diluído ou mergulhado em cores. Por isso, estamos falando de uma desantropoligização. A figuração é retomada em seguida por Cézanne e Paul Gauguin, mas numa outra perspectiva. Promovem a cor e a sobreposição de planos. O cubismo radicalizará essa sobreposição, recusando-se a uma representação perspectivista da realidade exterior. Essa recusa toma dimensões impensáveis até então com Kasimir Malevich (*Quadro negro sobre fundo branco*, Ver Figura 9), em que se nota a ausência completa de figuração, de planos ou de qualquer representação, “figurando” apenas um quadro negro. Plano sobre plano. Os quadros de Jackson Pollock, ainda que abstratos, devido à presença de uma distribuição de cores em linhas produzem certa trajetória da ação do pintor, o que não se pode dizer do quadro de Malevich. Ainda que se diga que Malevich possa ter pincelado todo o quadro, já que ele é monocolor, não sabemos nos orientar em sua execução. Contudo, trata-se mesmo da tematização do fim do quadro. O que fazer com a pintura depois de *O quadro negro sobre fundo branco*?

Tal trajetória, de Malevich a Pollock, passando pelos *ready-mades* de Duchamp e pelo dadaísmo, parece ser o pressuposto para a arte contemporânea se despedir do quadro. É o que faz Oiticica, salta do quadro, da parede para a vida, recusando a figuração e o próprio suporte-quadro.



**Figura 9-** *Quadro negro sobre fundo branco*, de Kasimir Malevich, 1915, Amsterdã, Holanda.

\*\*\*

Gostaríamos agora, considerando-se, pois, essas nuances quanto às artes, quanto à passagem do quadro em que se conforma toda uma figuração, que representa vestes, arquiteturas, olhares, enfim, toda uma fisicalidade referente ao mundo exterior, à arte absolutamente abstrata do suprematismo de Malevich, perguntarmos se a escola, também ela, promoveu esta transição da figuração ao esboço nas artes, isto é, se ela afrouxou a expectativa de moldura na qual espera que os alunos caibam. Isto é ainda: se a concepção abstrata de aluno deu lugar, em alguma medida, ao aluno real. Em caso negativo, que parece ser o caso, mais: poderia ela realizar a destruição do quadro e passar ao *modus vivendi* promovido pela arte contemporânea? Seria, por assim dizer, “pedagógica” tal ação? Como a escola pode vir a se situar entre a ideia de contemplação pressuposta no quadro e de participação dos estudantes frente aos estudos, numa concepção de vazamento da moldura? De que perspectiva seria

tomado o estudante se a ele fosse atribuído esse papel de que trata Oiticica? Isto é, o que aconteceria se a escola entendesse que seu papel seria tornar o estudante como um *participador*?

Oiticica dizia que a pintura de quadros já não respondia às demandas de explicação da modernidade. A pintura emoldurada esgotou suas forças de comunicação e de intervenção na sociedade. Por isso, ele combinava elementos das várias artes, inclusive do cinema. “A ruptura com os suportes questiona o estatuto existencial da obra de arte e, na pintura, relega ao passado a dicotomia abstração/figuração.” (Favaretto, 2000, p. 21). No terreno da antiarte, para Oiticica, ela “responde ao imperativo de não mais situar a atividade de vanguarda como renovação estética [...]”. (FAVARETTO, 200, p. 168).

Assim, buscando avançar nos limites da moldura, Oiticica apresenta um quadro cujas costas são a continuidade da frente, virando-se 180°. No entanto, ele próprio reconhece que ainda significava estar nos limites da moldura, o que o faz ultrapassá-los por meio dos não-objetos, como *Os penetráveis* citados anteriormente.

Esse transbordamento do quadro que Oiticica exige da arte, alegando que dentro das bordas não há liberdade, de modo geral, procede para a arte? Podemos proclamar a nulidade do quadro pictórico e de tudo que ao retângulo esteja associado, incluindo aí o cinema? O quadro seria mesmo uma prisão e, portanto, hoje, inócuo?

Contudo, com a promoção da abolição do quadro Oiticica, como o adolescente que anseia por desprendimentos, também ele não estaria aspirando a uma liberdade absoluta para as artes? Ora, a experiência de suas obras certamente toma o espectador de um modo singular, mas, o quadro pictórico não mais tomaria o espectador de modo próprio como o caso da força revolucionária do Impressionismo ou de pintores como Cézanne, por exemplo, ainda hoje em dia? E o cinema, cujas bordas menos fixas pelo movimento de câmera que inclui a cada movimento um extra-campo, que passa ao campo (ao enquadramento), não tomaria esse cinema o espectador de um modo singular ou o quadro em que se constitui a tela “enquadra” o filme? Pode-se decretar a morte do quadro?

Para Oiticica trata-se da proposição de uma nova arte, a “arte ambiental [que] é a derrubada do conceito tradicional de pintura-quadro e escultura, já que pertence ao passado, para a criação de ‘ambientes’ – daí nasce o que chamo de anti-arte.” (OITICICA, 2009, p. 42). Nova não no sentido de mais uma novidade em agrupamento de espacial ou de tons, mas trata-se de processar o sentido da arte (FAVARETTO, 2000, p. 182).

Oiticica é, por excelência, um artista contemporâneo. No entanto, temos de considerar como a noção de *contemporâneo* é escorregadia. Assim, o prefixo “con” sugere uma ideia de simultaneidade, de que o contemporâneo é o que se passa no momento em que se refere a algo. Nesse sentido, é qualquer coisa ainda pouco nomeável, porque recente, embrionária, que ainda estar por se constituir. Por isso, esquiva-se de nomeação, resiste a ela. Todavia, quando os manuais falam de arte contemporânea, a maioria tende a estabelecer a produção de 1970 em diante. Segundo Nietzsche, de acordo com Agamben, o contemporâneo é o intempestivo. A palavra intempestivo se refere a algo que acontece de modo inesperado, sem programação, sem controle. Presença indecifrável, testa aquele que deve buscar a compreensão do tempo em que vive, tempo este que não é desmembrado do passado. O passado é atualizado sempre como presente. O contemporâneo ver nas trevas, no obscuro do tempo em que vive. Vale o destaque de que Agamben se refere à obscuridade e não a obscurecimento (FAVARETTO, 2013, p. 70). Diz Agamben: “O nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar” (AGAMBEN, 2012, p. 65). Esse rompante do contemporâneo “permanece ativo num campo aberto de possibilidades”, como diz Favaretto (2013, p. 71), que cita Ronaldo Brito ao definir o contemporâneo como aquilo que é “um feixe descontínuo, móvel, a se exercer na tensão com os limites da modernidade, interessado na compreensão e superação



desses limites”. Nesse sentido, a arte contemporânea não existe propriamente, mas um espaço da contemporaneidade sem definição clara de fronteiras (Favaretto, 2013, p. 71).

Nesse espírito de impossibilidade de definição afirmativa do contemporâneo, uma configuração pedagógica que pretenda inserir as artes no contexto escolar, passaria por uma cuidadosa mudança de tom ao ensinar a história das artes e as outras disciplinas. A escola com sua pretensão de colocar as coisas em seus devidos lugares talvez deixe de fora toda essa compreensão do intempestivo do contemporâneo, de que o presente nos é o mais distante dos tempos.

Vale perguntar se essa crítica recairia sobre o cinema, uma vez que a projeção do filme se dá numa tela como a do quadro do pintor, quadrada. Contudo, como se sabe, as bordas do cinema são móveis, sempre um pouco mais do que o que se vê no quadro, uma vez que ele se atualiza a cada movimento da câmera. E mesmo que a câmera não se movimente, sabe-se que ela pode movimentar-se, pois a imagem do cinema é por excelência a imagem do mundo concreto, pressuposto também da imagem fotográfica.

Exceto em filmes considerados surrealistas ou trechos surrealistas como *O Anjo azul* (Der Blaue Engel, 1930), de Josef von Sternberg, as paredes das casas das ruas por onde o professor Rath passa em direção ao cabaré são tortas, a iluminação é escassa, mesmo em filmes vanguardistas como o caso de Godard, os vasos e mesas que por ventura figurem em seus filmes são aqueles que encontramos nas lojas e em outras casas; o que se dilui, o que temos aí de pouco nítido e fronteiro são os personagens e o modo de emoldurar os elementos.

Pertencendo a um mesmo celeiro de onde se nutria a arte de Oiticica, o conhecido tom questionador do *Cinema Novo* é retomado em seu manifesto de 1973, *Luz e Ação*, assinado por Glauber Rocha, Walter Lima Jr., Nelson Pereira dos Santos, dentre outros cineastas. O manifesto, contudo, mostrava preocupação quanto ao estabelecimento de uma relação “estável” com o público, entendendo que sem ele, dizia o manifesto, não tem cinema. Conclamava ainda cineastas e críticos a um trabalho conjunto, considerando o contato com o público, porque o Cinema Novo buscava sair do formato adquirido, que lhe rendia isolamento, mas se voltava para um estilo mais convencional (XAVIER, p. 17). O *Cinema Marginal* era a oposição a essa saída de estabilização da relação com o público (XAVIER, 2004, p. 17).

Do mesmo modo, surgira a *Nouvelle Vague Française*, embalada no afã de superação da contemplação para a experiência, sentimento que começa com o *Impressionismo*, conforme apontamos anteriormente, e que se concretiza na arte contemporânea. Essa preocupação manifesta pelo *Cinema Novo* com o público não é nova. Para além de interesses notórios por parte do chamado cinema comercial, André Bazin, já em 1948, ocasião de criação do cine clube *Objectif 49*, fazia notar em seu manifesto ser próprio da arte cinematográfica esse flerte com o grande público, evidenciando a vocação popular do cinema:

É uma tarefa ingrata, mas também a única chance do cinema, tentar agradar a um público vasto, vastíssimo. Ao passo que todas artes tradicionais evoluíram desde o Renascimento para fórmulas reservadas a uma minguada elite privilegiada, o cinema é congenitamente destinado às massas do mundo inteiro (apud BAECQUE, 2010, p. 69).

Diferente do *Cinema Novo* e desse espírito de conciliação no texto acima de Bazin, o *Cinema Marginal*, diz Ismail Xavier (p. 18), assume “um papel profanador no espaço da cultura; rompem o ‘contrato’ com a platéia e recusam mandatos de uma esquerda bem pensante (...)”, “abandonando de vez qualquer resíduo de pureza” (XAVIER, p. 29), o que não significa que se busque aí uma antiarte apoiada nas pulsões (XAVIER, p. 18).

Do *Cinema Novo* ao *Cinema Marginal* e outros acontecimentos entre os anos 1967 e 1968, como *O Rei da Vela*, peça escrita em 1933, e encenada por José Celso, *Roda Viva* (1968), também

dirigida por José Celso, diz Xavier (2004, p. 29), passa-se de “uma arte pedagógico-conscientizadora para espetáculos provocativos que se apoiavam em estratégias de agressão e colagens *pop* que marcaram a politização, no Brasil, de protocolos de criação que, na origem (Estados Unidos), tinham outro sentido.”

*O Bandido da Luz Vermelha* (1968), como diz Xavier (2004, p. 17), representa a ruptura com o discurso de vanguarda, e assume o espírito da colagem, da fragmentação. Ele não tem a seriedade do *Cinema Novo*, é debochado, influenciado que é por *Acossado (À Bout de Souffle*, 1959), de Godard, e seu anti-herói. *O Bandido* acrescenta ao seu deboche uma boa dose de rádio e letrados que invadem a tela e “expulsa a higiene industrial da imagem” (XAVIER, 2004, p. 17).

Ismail Xavier tem razão em fazer notar essa passagem do *cinema-consciência* ao *cinema-provação* (ou da seriedade ao deboche), mas queremos destacar apenas que ela não é definitiva nem totalizante ou cronológica, pois nessa mesma época são feitas obras como *Bravo guerreiro* (1969), de Gustavo Dahl, e *Os Deuses e os Mortos* (1970), de Ruy Guerra. Aquele coloca na boca de Paulo César Peréio e dos outros atores, discursos políticos sérios como se fossem proferidos no Congresso Nacional ou em palanques similares. O personagem principal chega a se matar ao final numa clara posição romântica, ponto culminante da falência entre idealismos e realidade política. Em *Os Deuses e os Mortos*, filme alegórico em que a temática é expressamente política, há citações claras sobre a relação político-econômica do Brasil com a Inglaterra. Tanto num quanto noutro não há deboche, mas a seriedade e a pretensão do discurso bem elaborado.

O contanto com o público, não é, pois, apenas circunstancial, mas de valor ontológico se se quer fomentar e produzir uma leitura do mundo a partir da singularidade nacional, por exemplo. Singularidade que diz respeito à resistência, em alguma medida, ao cinema estrangeiro<sup>3</sup> – mas também a outras artes estrangeiras como a música, a literatura etc. - que não apenas compete, mas que, de modo predatório, impossibilita a geração de uma gramática fílmica nacional. Nesse sentido, esse diálogo com o público possibilita a formação de uma *opinião pública* nos termos apresentados por Terry Eagleton (1991), quando se refere ao aparecimento, pioneiramente, na esfera pública, da crítica literária na Inglaterra do século XVIII. Para ele, apoiado em Alexandre Beljame, a disseminação das discussões nos cafés espalhados pelo país foi fundamental para a produção de uma resistência ao regime absolutista, na medida em que as discussões nesses espaços da esfera pública se davam “entre iguais”; suspendia-se o *status*, homogeneizando as posições de poder, e, com isso, uma sensibilidade social sobre temas caros à sociedade foi se sedimentando, consolidando-se, assim, uma opinião pública.

Várias questões histórico-políticas enclausuram e asfixiaram o cinema nacional a partir da década de 1960, principalmente com a ditadura civil-militar, fazendo com que até hoje em dia, mesmo acadêmicos pós-graduados, digam que não gostam de cinema nacional, como se esse cinema constituísse um gênero. Assim, se esse contato com o público é uma questão para o cinema e para a literatura, imaginamos o quanto ele seja para a pintura. Ora, citar determinados quadros pelo título e autor, parece um despropósito na maioria dos ciclos de conversa no Brasil. Quadros extremamente figurativos cuja função era a de inventar uma determinada nacionalidade como *A Primeira Missa*<sup>4</sup> (1862), de Victor Meirelles, talvez merecesse maior atenção dos professores e da sociedade. Ora, esse quadro em particular estabelece a ideia de uma presença principal estrangeira como instaladora da razão, enquanto “humanos” locais se postam preguiçosa e curiosamente em árvores a contemplar esse marco civilizatório.

<sup>3</sup> Resistência, na medida em que 80% das salas de cinema e dos espaços em TV aberta e fechada são ocupados pelo cinema estrangeiro, majoritariamente hollywoodiano.

<sup>4</sup> O quadro de Meirelles foi antecedido pela *Primeira Missa em Kabilia* (1854), de Jean Émile Horace Vernet.

Se no Brasil parece não haver uma opinião pública sobre o assunto, se a sociedade não participa desse debate promovido nas e pelas artes – ao contrário, aqui parece haver o forte estabelecimento do quadro como circunscrição dos que participam do debate e da produção do circuito das obras, isto é, de papéis distintos entre os que produzem e os que, passivamente, são excluídos da configuração da circulação das obras - talvez fosse o caso de perguntarmos por que razões se dá tal distanciamento entre público e obra. Ora, um dos lugares onde a mediação dessas questões poderia se dar certamente é a instituição escolar. Assim, talvez seja o caso de pensarmos o papel dessa instituição na mediação da produção das obras e o público, não esquecendo também do importante papel da crítica como função social (EAGLETON, 1991), ainda que, por ora e brevemente, devotemos nossa atenção à escola. Assim, vale elencar o que nos apreça ser o principal entrave dentre tantos que depõem a escola de tal função. Certamente, um problema que a nós nos parece ser central é a obsessão diagnóstica da escola, que se apresenta como um fator controlador e estabelecedor do lugar de fixidez do aluno em contraposição ao do professor, que ensina. Estamos associando essa fixidez identitária à noção de quadro, como se as bordas procurassem estabelecer o campo de configurações de poder, confirmando uma distinção rígida e exclusiva entre professor e alunos (e demais membros da comunidade escolar). A escola, pois, parece relutar promover a diluição que se dá na pintura a partir da diluição das bordas.

Com tal análise sobre a escola, não intentamos promover, como pode parecer, a abolição dos papéis dos profissionais da educação em cada setor nem abolir a avaliação como instrumento de percepção dos lugares de poder, por exemplo, mas apenas apontarmos aqui o desenvolvimento problemático de uma sintomática *dignóstica* (Dunker, 2015), seja na intensa expectativa na produção de laudos médicos a fim de “compreensão” e justificação do fracasso escolar, na medida em que tal diagnóstica *explica, define* tais alunos, seja na verificação exaustiva de aprendizados de conteúdos, que engendra, por sua vez, todo o processo de ensino-aprendizagem<sup>5</sup> que para a avaliação se volta.<sup>6</sup> O que se pode dizer estritamente sobre o que chega a uns e a outros? Isto é, o que se ensina e o que se transmite? Como é estabelecida para cada espectador sua relação com a obra fílmica, literária ou mesmo com o signo *en-signado*? Nesse sentido, depois das vanguardas históricas, depois de Duchamp, é relevante a pergunta:

Que tipo de experiência se procura na arte, desde que a arte deixou de oferecer conhecimento e beleza para apresentar-se como um contínuo exercício de desorientação, que repercute sobre uma estetização orientada para as maneiras de viver, de habitar espaços, de viajar. A tal ponto, que também já faz bastante tempo que é na vida mesma, não nas suas representações, que se situa o trabalho de arte (Favaretto, 2015, p. 24).

Na esteira dessa passagem acima, perguntamo-nos de que modo a escola opera nessa relação com uma arte deslocada e que já não apresenta o belo, nem o conhecimento. Nesse contexto, como decidir sobre o repertório de filmes a ser projetado na escola ou sobre o repertório de textos? Um filme predominantemente comercial poderia também efetivar uma experiência estética? Uma leitura de determinado autor poderia produzir algo semelhante, por sua vez? Ou ambos deveriam ser abolidos em razão de apenas supostamente evocar referências que repetiriam o *mesmo* sem propor uma participação mais ativa do espectador, como diz Tomaz Gutierrez Aléa (1984)?

<sup>5</sup>Estou pensando nas questões estabelecidas por Perrenoud, em “Não mecha na minha avaliação” (In: PERRENOUD. Phillippe. *Avaliação: da excelência à regulação de aprendizagens*. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre, 1989).

<sup>6</sup>O restante deste ponto período, a citação de texto do professor Celso Fernando Favaretto (2015) e o parágrafo seguinte são trechos retirados de minha tese de doutorado (SOUSA, 2017), com pouca modificação.

## Conclusão

Se considerarmos o campo paralelo em que se dá o trânsito das forças que movimentam pincel e desejo como elementos da produção artística, para finalizar este texto, em Rothko (Figura 10), pode-se dizer que Malevich é aí reelaborado? Já não se pode dizer que se trata de um quadro monocolor. Essa diferença de tons no interior do quadro, no meio da revolução artística contemporânea (o quadro é de 1968), pode-se dizer que o quadro agoniza para a morte ou renasce das cinzas propondo o infinito dentro de seus limites? Ou não podemos falar em campo paralelo, mas uma vez aqui anunciado uma máxima rosenberguiana anteriormente citada: a nova pintura prescinde do quadro?



**Figura 10-** *Black blue painting*, Mark Rothko, 1968, 121,3 x 101,9 cm, National Gallery, EUA.



## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?” In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó/SC: Argos, 2012.
- ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do Espectador*. Trad. Itoby Alves Correa Júnior. São Paulo: Summus, 1984.
- ASSIS, Machado de. “Nova Geração”. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994a.
- ASSIS, Machado de. “Instinto de Nacionalidade”. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994b.
- BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BRITO, Ronaldo. “O acontecimento artístico”. In: BRITO, Ronaldo. *Experiência Crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DUNKER, Christian. *Mal-estar Sofrimento e Sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- EAGLETON, Terry. *A Função da Crítica*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ELIOT, Thomas Stearns. “A função da Crítica”. In: ELIOT, Thomas Stearns. *Ensaaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- LACAN, Jacques. *O Seminário XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- FAVARETTO, Celso Fernando. “Por entre rastros e restos”. In: *Cadernos Benjaminianos*, Número especial. Belho Horizonte, 2013, pp. 70-76.
- FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. “Teses sobre Feuerbach”. In: MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Trad. Álvaro Pina. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- OITICICA, Hélio. *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.
- OLIVEIRA, Andrey Pereira. *Laocoonte, de Lessing, passagem obrigatória: algumas reflexões sobre palavra e imagem*. João Pessoa: Graphos, Vol. 12, N. 2, Dez/2010 – ISSN 1516-1536.
- ROSENBERG, Harold. “A Revolução Virtual”. In: ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. Trad. Cezar Tozzi. São Paulo: Perspectiva, 1974a.
- ROSENBERG, Harold. “Os Action Painters Norte-Americanos”. In: ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. Trad. Cezar Tozzi. São Paulo: Perspectiva, 1974b.
- SOUSA, Daniel Marcolino Claudino de. *O cinema na escola: aspectos para uma (des) educação*. 2017. 326p. Tese (Doutorado em Educação). São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2017.
- XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2004, 2ª. edição.

---

**Autor(a) para correspondência:** Daniel Marcolino Claudino de Sousa, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo – FEUSP Av. da Universidade, 308 – Butantã, 05508-040, São Paulo – SP, Brasil. marcolinodaniel72@gmail.com